

Sobre los personajes de Propertio

Pedro L. Cano Alonso

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana
 08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Data de recepció: 19/12/1997

Abstract

Metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

roles of the sexes is observed.

Como todos los poetas, Propertio —su obra— es interpretable, sea en sentido político, según la idea de que puede servir a diversos intereses (Kennedy, 1993: 37), o bajo un enfoque histórico según el cual el pasado se presenta como algo diferente o que se repite (Kennedy, 1993: 8), para buscar la analogía o la antítesis respecto al presente. Es más, leer un poeta es reinterpretarlo por y para cada generación y la elegía se presta especialmente a esta constante relectura, pues parece guardar un mensaje para cada nuevo lector. Cada palabra contiene una alusión; cada silencio, una sugerencia. Así, esas voces de amor y de muerte —sobre todo— de influencia helenística, que constituyen lo más atractivo de su obra (Papangelis 1987: esp. 199 y s.), aluden a unas tipologías humanas masculinas y femeninas, que, más allá de representar los romanos de ciudad en tiempos de Augusto, aparecen como los personajes universales de la tragedia amorosa. No se va a tratar aquí, pues, de reflexionar sobre las personas que rodearon al autor durante su vida —difícil es distinguir dónde está la verdad en la elegía (Williams 1980: 106 y s.)—, sino de observar las personalidades que interesaron al autor. Basta una lectura superficial para darse cuenta también de que sus personajes tienen un perfil dramático de corte aristotélico. Es decir, que han sido perfilados según el género y responden a momentos de la acción en donde se les conoce por sus actitudes (*Poet.* 2 y 3). Por otra parte, esos personajes de tragedia amorosa dan a la obra del poeta una cierta unidad dramática que enmarca el conjunto de los poemas y recalca el recorrido vital que significan: un personaje a la búsqueda de su destino que finalmente lo halla o sucumbe en el intento, sea por muerte física o por muerte psicológica, es decir, la pérdida precisamente de lo que el poeta creía —tal vez lo era— su aliento vital. A los personajes y su línea dramática se dedican estas páginas.

Los personajes femeninos oscilan entre Cornelia y Tarpeya. Propertio, precisamente por tratar obsesivamente de una mujer, trata poco de mujeres, pero en su obra se entrelee que el carácter femenino es el motor de la conducta humana; de la suya en primera instancia. En sus mujeres, empero, debe verse una interpretación del mundo personal del autor, precario sendero para interpretar la realidad (Wyke, 1989: 33). No obstante, cabe observar que, lejos de las oposiciones paradigmáticas, ellas están ordenadas en forma gradual según asumen actitudes femeninas tradicionales o alguno de los rasgos que esa misma tradición clasifica como masculinos. Veamos.

Convencido o convencional, el poeta loa las virtudes de la matrona romana en lo que para nosotros es el final de su obra, y lo hace a modo programático. Habla con respeto y describe el prototipo, según cánones, en ese último poema (4.11), dedicado a Cornelia, esposa de Paulo. Una esposa de clase patricia representa las costumbres romanas en torno al matrimonio en el siglo de oro (Grimal 1988: 87 y s.). Esta mujer se casa joven e inocente y sólo su marido es el hombre de su vida (4.11.33-36), a quien es fiel, con plena conciencia de que su conducta debe ser modélica (4.11.37-48). Efectivamente, resiste la comparación con los arquetipos virtuosos (4.11.50-54) y no decepciona las esperanzas que su madre pusiera en ella (4.11.55). Hay consenso en torno a su vida ejemplar. Su madre, Escribonia, la plebe y hasta el César lo refrendan (4.11.56-58). La fama lo repite (4.11.71-72). Fue además fecunda (4.11.61-62) y aconseja a su hija seguir los buenos hábitos, que se resumen en: ser de buena familia y estar a la altura exigida, mantener un solo marido, y prolongar la estirpe (4.11.67-68).

Disponemos de otra referencia a una matrona: Elia Gala no desmerece como esposa que espera la vuelta de su marido de la guerra. Llorla la partida de Póstumo y le ruega que no se vaya (3.12.1-4); luego llora también en su ausencia por los riesgos que corre (3.12.9-14). Es fiel a prueba de las tentaciones de la gran ciudad (3.12.15-22). Ni siquiera desentona ante una comparación con Penélope, prototipo de fidelidad mítica (3.12.23-38).

El colmo de la virtud conyugal, en todo caso, es siempre la castidad y, como en la paradoja cristiana, el referente último de la madre perfecta es una virgen. Así, Cornelia aspira a competir en ese campo con Claudia Quinta (4.11.52), cuya inocencia se demostró al desenganchar con una sola mano la nave que traía a Cibele —sólo una persona casta podía hacerlo según los augures—; o ante la legendaria vestal Emilia (4.11.53-54). Si bien Cornelia y Elia Gala correspondían a un papel social exigido —la matrona—, no debe olvidarse que las leyes y las costumbres de la ciudad no esperaban, ni permitían, menos de las mujeres casadas de familia noble (Veyne 1983: 78 y s.).

En la obra de Propertio, el diseño de este carácter a modo de colofón de su obra parece un testamento. Si Cintia había sido la primera, y la había perdido en una aventura de tres libros, Cornelia era la última mujer —que no la suya— de su obra. Fue una lucha entre una ética buscada —Cintia— y una estética —Cornelia—, siempre rechazada y finalmente programada desde su soledad socialmente correcta.

Y no es que Propertio no se hubiera sentido atraído por la estética del amor oficial. Al contrario, siempre la buscó en la *fides*, ese compromiso entre amantes

que garantiza un matrimonio sin efectos legales, pero también afecta prácticamente todos los aspectos de la vida (Cf. Boucher, 1980: 85 y s.). Ya en su primer poema habla de la situación ideal de las parejas estables (1.1.32), que los tópicos distinguen más por su fidelidad en ausencia que por su amor activo. Hasta tal punto se deja fascinar el poeta, que delira con la imagen de mujeres que ofrecen su vida por sus hombres y les acompañan hasta la muerte en un último acto de esa *fides* (3.13.15-22). Incluso impregna su relato de cierto erotismo masoquista, como en la descripción de aquellas cuando se lanzan según primitiva costumbre a la pira de sus esposos (3.13.21-22).

Pero el erotismo y el matronazgo no son compatibles en vida y la fidelidad de la esposa ortodoxa es, tal vez, fría para un amor elegíaco. Propercio 'imagina' —confiere imagen— a otras mujeres con virtudes de '*matrona-y-algo-más*', que prolongarían el amor activo más allá de la muerte o convertirían la muerte en un acto de amor físico. Otros poetas desearon en su casa una Penélope mejor dispuesta (Mart. 11.104.16), una matrona que no rechazara cosas tan esenciales como la épica de lo erótico (3.8.1-22) o el trato intelectual. Las amantes —reales o surreales— y las esposas de los poetas pertenecen tal vez a este grupo de mujeres. En todo caso, Lesbia (2.32.45; 2.34.88) —objeto amoroso de Catulo—, Leucadia (2.34.86) —amante de Varrón de Atax— o Lícoris (2.34.91) —de Cornelio Galo—, incluso Quintilia (2.34.90) —esposa de Calvo—, gozan de la inmortalidad que les confiere haber sido tema de las obras de grandes poetas. Este honor las iguala. No están sujetas sólo al concepto general de fama, ir de boca en boca, sino también a la que les confiere la obra de sus enamorados, aunque, gracias a ellas, los autores alcanzan ese mismo honor (2.34.93-94). Diríase que estas mujeres se hallan entre la matrona y la cortesana y gozan de lo mejor de cada una de ellas. Nada tienen que envidiarle a una esposa tradicional —la descendencia en todo caso— si guardan la *fides* y saben ser buenas amantes.

En los momentos eufóricos de la obra parece que es ésta la mujer ideal, que, aunque debería guardar la *fides*, no ha de tener hijos necesariamente en cuanto se trata de sublimar una pareja y no una unidad familiar. Bastante familia son dos amantes. Por el hecho de amarse, ellos y ellas son entre sí como hermanos, hijos o progenitores (1.11.23; 2.18c.33-34), que, al fin y al cabo, el amor vale más que el título de padre (2.7.19-20); un mérito, el de tener hijos, que se limita al dudoso honor de proporcionar soldados a la patria (2.7.14).

Eso sí, las compañeras de los elegíacos, las que les enamoran y enajenan, son *doctae* (2.11.16; 2.28a.28; 2.13.11; 1.7.11), como lo son los poetas y los intelectuales, con una sabiduría que abarca, junto a literatura y música, la capacidad de seducir. Son mujeres sugestivas, seductoras, fascinantes; libres y cultas como un hombre, pero —eso sí— capaces de renunciar a sus privilegios por estar precisamente con un hombre. O así las quisiera Propercio.

La cortesana frívola está presente a la sombra de nombres famosos como Lais (2.6.1), Friné (2.6.6), Thaïs (2.6.3; 4.5.43), pero las de la vida real, las que no están bendecidas por un poeta, carecen del aura que la tradición confirió a aquellas. Filis y Teia (4.8.29 y s.), dos chicas ligeras en lenguaje actual, no queda tan claro que sean simples prostitutas: deben sustituir a Cintia durante una infideli-

dad, pero le resultan sosas, aunque el poeta confía en el poder del vino. Nada pueden, no obstante frente a la imagen de Cinia en manos de otro hombre. Parafraseando a Virgilio (*Ecl.* 10.8), ellas cantan a un sordo y muestran a un ciego sus encantos (4.8.47). Las prostitutas callejeras, un nuevo escalón en la sociedad femenina, las busconas descaradas, tienen la honestidad de no pedir nada imprevisto, ni sorprender al amante ocasional: prestan sus servicios y no crean problemas (2.23.13-22; 2.24a.9-10). Es un curioso homenaje —en una línea digna de Henry Miller y sus vecinas de Clichy—, que, de nuevo, Marcial (9.32) formula con mayor descaro.

Contra el respeto a la *fides*, combaten no sólo los varones a la caza de una nueva conquista (2.16), sino cierto tipo femenino especializado, las alcahuetas —desprovistas de la simpatía picaresca de la Celestina de Rojas o la Brígida de Zorrilla—, una clase de mujer tan miserable como influyente en las demás. Acantis (4.5.63) induce a Cintia a usar estratagemas para manipular o traicionar la *fides* (4.5.21-60). Propertio siente tal rechazo por el siniestro personaje, que una variante de *carpe diem* (HOR. *Carm.* 1.11.8) puesto en boca de la vieja, le parece al poeta reproachable (4.5.69-60). Lo que siempre fue un consejo vitalista, prácticamente el lema de la elegía —aprovecha mientras puedas—, es, si supone una falta de fidelidad, un acto menospreciable. Nadie, nada, es tan maltratado en la obra de Propertio como la alcahueta Acantis.

Lo curioso es que la acusa de enseñar a Cintia las artes del amor, de alguna manera la misma función que ejerció sobre él Licina (3.15.6,43), su iniciadora, a quien el poeta dedica palabras de un tierno recuerdo, cuando ella sufre las consecuencias de un ataque de celos de Cintia (3.15.5-6). Estas dos mujeres representan un nuevo grupo femenino, las colaboradoras, las que han influido o influyen en la formación, en la educación, en las decisiones de los amantes. Bien es cierto que —para la función de estos personajes— la enseñanza del varón es práctica y la de la fémina, teórica. Colaboradoras son, en menor medida, Yole y Amicle (4.5.35), que son cómplices de su señora en la explotación del enamorado. Pétale y Lálage (4.7.43-46) le fueron fieles y padecieron trato injusto por guardar respeto a la memoria de su ama muerta.

Cintia, por su parte, es una mujer especial (1.17.16) y la más definida de las amantes elegíacas. Los datos sobre su historia (La Penna 1977: 16 y s.) y su físico no son abundantes. Su descripción mantiene algunos rasgos fisionómicos como los ojos negros (2.12.23), con el valor ominoso de mortales, el cabello rubio, las manos alargadas, y una buena estatura con andares dignos de Juno, (2.2.5-6), una actitud de matrona al fin y al cabo. Por lo demás, Propertio es parco en la descripción de su amada y se refiere más a su capacidad de seducción que a rasgos muy concretos, como cuando relata las fases de su enajenación amorosa ante la figura de ella en túnica liviana, con los cabellos al viento, o cuando le canta acompañándose de lira; o cuando la observa dormida o, más que nunca, cuando se muestra desnuda: entonces él se siente al borde de la épica (2.1.5-14). Lo malo es que Cintia, con sus dotes de bailarina, su buena voz y hasta poetisa (2.3.16-21), no es precisamente un modelo de fidelidad (1.8a; 1.12; 1.13; 1.15; 1.16; 2.5; 2.9; 2.16; 2.21; 2.32; 3.20; 4.1.146...), ni hay razón para

exigírselo, después de todo, (2.32.61-62). Y tiene muy mal genio (3.8; 3.15; 4.8), por más que a Propercio las relaciones tumultuosas le encantan (3.8. 5-20).

No deja de haber cierto misterio en las razones que conducen a Propercio a desertar —no queda claro si es una derrota— de su *militia amoris*. El caso es que cae, herido su honor, en combate. La razón de las heridas fueron las risas y las lágrimas. Las risas de los demás y las lágrimas recurrentes (3.25). Propercio habría soportado más escenas de llanto probablemente, pero eso de que se rieran de él...

Tal vez, la historia de Tarpeya (4.4) fue un epílogo al drama de su vida. Tarpeya está ligada por su promesa a las llamas de Vesta. Debe a Roma su fidelidad. Aunque es amor lo que la mueve, la traición sólo merece traición, y la traición de Tacio le cuesta la vida. ¿Se sentía Propercio traidor a Cintia?

Respecto a los roles masculinos, los héroes de la tradición romana no son protagonistas de los poemas de Propercio. Son estrellas invitadas por respeto a sus lectores de la corte augustea o simplemente, como diríamos en nuestros días, por miedo a perder público o defraudar a sus patrocinadores. Augusto frecuenta sus líneas y es tratado con veneración, sincera o no, pero de una manera aparentemente exenta de alusiones ocultas y sin atisbo de sentido del humor (como Augusto en 2.10.15; 3.11.50; 3.12.2; 4.6.23, 29, 38, 81 y como César en 1.21.7; 2.1.25, 26, 42; 2.7.5; 2.16.41; 2.31.2; 2.34.62; 3.4.1-13; 3.9.27, 33; 3.11.66, 72; 3.18.12; 4.1.46; 4.6.13, 56; 4.11.58). A Mecenas (2.1.17,73; 3.9.1,21,34,59) se refiere como un estadista interesado por las artes y la literatura, amigo y fiador. Su mención parece más sincera, plena cuando menos de simpatía y agradecimiento. Las referencias a Julio César son mitificadoras, pero no exentas de cierta ambigüedad. En una (3.18.34), comparte dístico con Claudio Marcelo (v. 33) y son, no ya quienes situados en la inmortalidad pueden acoger a los héroes en su compañía, sino insignes muestras de que la muerte a todos iguala. En otra (4.6.59), se le presenta desde su inmortalidad como testigo de la derrota de Antonio, por más que el lector conoce la amistad que hubo entre ellos y que César había antecedido a aquél en su falta principal, es decir, en amar a Cleopatra. Pompeyo (3.9.6,8; 3.11.35; 4.8.75), Escipión (3.11.67), Mario (2.1.24; 3.5.16; 3.11.46), merecen tanto respeto como indiferencia. Luego, una serie de nombres ilustres quedan reducidos a la función de modelos tópicos y exentos de toda convicción, como Paulo Emilio (3.3.8), vencedor en Feras el 219 aC; Claudio Marcelo (3.18.33; 4.10.39), conquistador de Siracusa en la segunda guerra Púnica; Cocles, Publio Horacio (3.11.63), tan conocido por su defecto físico —era tuerto— como por su gesta en la defensa de Roma contra los etruscos; Decio Mus, su hijo y su nieto, muertos en combate (3.11.62; 4.1.45); Q. Fabio Máximo (3.3.9), el de la segunda guerra Púnica. Ciertas veces, es el sacrificio por la comunidad lo que se cita, como en el caso de los Curiacios y de los Horacios (3.3.7) o de Manlio Curcio (3.11.61), famoso por haberse lanzado a un precipicio en el foro y causado su cierre milagroso; incluso su pariente Galo Alio (1.21.7; 4.1.95), muerto en batalla. Todos ellos son paradójicamente inmortales por matar o morir, nada destacable en el entorno elegíaco —por más esfuerzos que el poeta haga por adaptarse a los modos de la poesía oficial—, si no es parte de la relación amorosa. Y es que, si la muerte es un objetivo poético de Propercio, decíamos al principio, en

realidad en su obra se enfrenta a la vida, que es menos divertida y más larga (Anouilh, *Roméo et Jeannette*, acto III). No menos tópica resulta la alusión a cuestiones anecdóticas como la sencillez de las costumbres primitivas en tiempos de Licmon (4.1.29) o la muerte de Antonio (3.9.56), 143 aC-87 aC, político y orador.

La figura de Paulo Lucio Emilius (4.11.1, 11, 35, 81, 96), cónsul y censor, pudiera representar el *paterfamilias* necesario para corresponderse con la matrona, precisamente por ser marido de Cornelia. Los hijos de ambos, Lépido y Paulo, son el consuelo de la madre y quienes la honran a su muerte (4.11.63). En cualquier caso, no se cita la lista de virtudes del *paterfamilias*. Sólo se entiende que es receptor y garante de todas las obligaciones de la esposa. Póstumo (3.12), seguramente el metafórico Licotas (4.3.1), merece una cierta atención, aunque también por oposición a su pareja, Gala. Aquél busca, entre los mandos de Augusto, la gloria y la aventura, aún al precio de las lágrimas de su esposa o el peligro de morir (3.12.1-15). Entre los riesgos, se halla el de dejarla sola. No obstante, vuelve y ella —tan digna de Penélope— le ha sido fiel (3.12.36-37), hecho que le conviene en Ulises redivivo (3.12.23-36).

La descripción de los amigos aporta algún dato, aunque no excesivos. Tulo (1.1.9; 1.6.2; 1.14.20; 1.22.1; 3.22.2,6,39) sigue el *cursus* que corresponde a su clase, viaja y es un *bon vivant*. Poetas como Linceo (3.34.9,25) o Póntico (1.7.1,12; 1.9.26), merecen el tratamiento de amigos, aunque alguno se acerque a Cintia más de la cuenta, u otros, como Baso (1.4.1,12) resulten incordiantes, en su intento de llamarle la atención hacia más chicas. Los poetas Calvo (2.25.4; 2.34.89), Catulo (2.25.4; 2.34.87), Cornelio Galo (2.34.91), Varrón (2.34.85-86), son mencionados como colegas. Otros simplemente citados, sea como tópicos ilustres —Ennio (3.3.6; 4.1.61)—, sea como famosos coetáneos. Es el caso de Virgilio (2.34.61). Le trata con ambigüedad, pese a la tradición originada en Donato (*Vita Verg.* 100), que lee literalmente alusiones que pudieran albergar cierta ironía soterrada.

Lídamo resume el carácter del esclavo masculino, algo así como mensajero y confidente (3.6.), a quien Cintia aborrece (4.7.35) y no duda en culpar de cualquier cosa (4.7.35; 4.8.37, 68, 79), ante la impotencia de Propercio (4.8.79). Un colaborador, pues, dotado de lealtad.

Propercio, por fin, cuyos datos biográficos poco aclaran (p. e., Roselli 1975: 7 y s.), contrapunto de Cintia, no se asigna los valores de los héroes ni de los *paterfamilias* quasi ignorados. Omnipresente en su primera persona, se cita y se increpa de vez en cuando (2.8.17; 2.14.27; 2.24.35; 2.34.93; 3.3.17; 3.10.15; 4.1.71; 4.7.49). Sus referencias suelen ser negativas: habla de sus incapacidades más que de sus acciones. Está dominado y nada puede hacerse por evitarlo (1.1. 1-8 y *passim*); su actividad es la contemplación de Cinthia (1.2; 1.3 y *passim*) y su descripción (1.4; 1.5; y *passim*). Se erige en el más esforzado propagandista del lema *make love not war*, tal vez como soterrada actitud política (Sullivan 1976: 107), que le convertiría —con los otros elegíacos— en antecesor del movimiento *hippy* de finales de los años sesenta.

Rechaza, en definitiva, las actitudes que ha descrito propias de los prototipos masculinos, y se muestra dispuesto a ofrecer su aplauso, a quienes hayan ido a

luchar por los honores y el botín en uno de sus más ambiguos, sorprendentes y, seguramente cínicos, poemas (3.4). O sea que Propertio es un hombre más capaz de sufrir que de hacer sufrir y eso le asigna un rasgo femenino, que nada parece tener que ver con actitudes homosexuales (Kennedy 1993: 26-28; Williams 1980: 118). Lo cierto es —al contrario que Tibulo o Marcial, p. e.— que deja notar una clara distanciación respecto a ese asunto las poquísimas veces que lo trata (1.20; 2.4.18) y basta ver que usa más de ciento veinte veces la palabra *puella* representando el sexo opuesto y que, de la veintena de veces que usa *puer*, sólo una (2.6.10) significa «efebo», cuando irónicamente desea a sus amigos —pero él no lo asume— el amor homosexual que parece dar menos problemas que los que el poeta soporta de su dueña.

Diríase, en conclusión, que Propertio abre su primer libro con la servidumbre incondicional a la personalidad de Cintia y lo cierra con una *laudatio* al matronazgo, pero, lejos de establecer oposiciones paradigmáticas, dota a Cintia —su *docta puella*— de rasgos de cortesana y de matrona, como supone en las enamoradas de los poetas, pero también de cultura y capacidad de decisión —digamos de *animus*—, incluso de violencia, un rasgo típicamente masculino.

El lindero entre cortesana y prostituta no está tan claro a veces —Filis, Teya—; tampoco el de una esclava, que debe aceptar el servicio sexual, y una amante que lo otorga —Licina—; las prostitutas están dotadas de dignidad —lo que piden está claro y no engañan— y también las esclavas, que guardan fidelidad a Cintia después de muerta. Sólo la alcahueta es íntegramente negativa y tal vez no lo es en cuanto carácter femenino, sino en cuanto que obstaculiza la *fides*, como otras personas, objetos o actitudes (Cano 1990-91: 13 y s).

Para acabar, y a modo de comentario concluyente: los personajes se presentan como apuntes de la realidad, pero se les vertebrata en una estructura dramática. La mujer properciana no responde a un tópico: es un ser complejo que no merece clasificaciones fáciles y la descripción de la *matrona* como carácter “plano” lejos de ser simplemente el último escalón en la renuncia a sus ideales, es en manos del autor un referente necesario para valorar la humanidad de su Cintia y del resto de la galería femenina que presenta, no como mejores ni peores, sino como, precisamente, diferentes. Como diferente es Propertio de la no menos plana descripción de los prototipos masculinos, sea de los magnos modelos o de los eventuales *paterfamilias*, que lo son sólo por estar emparejados con matronas y cuya distinción es que no se merecen a sus esposas, a las que abandonan por la guerra, la aventura, la fama, la riqueza, naturalmente según los cánones elegíacos.

En cuanto a su vertebración, la estructura dramática es incontestable. El protagonista se busca a sí mismo hasta la última línea. Entre su captura (1.1.1) y su huída entre amenazas (3.25.18), se enfrenta y busca a su antagonista, Cintia. Ambos disponen de sus colaboradores, que aconsejan sus obras y obstaculizan las del contrario. Ambos tienen competidores —más él, pero el autor no es objetivo—, ambos disponen de modelos ‘socialmente correctos’ y de referentes mitificados. Desde este punto de vista, la obra en cuestión es, valga la parodia, una pequeña comedia humana, donde el texto, que tanto habla de la muerte, transparente una galería de personajes, precisamente vivos, dentro de la línea marcada

por el género que le limita; donde la ambigüedad aporta justamente realismo, mediante una sutileza sugerente y especial, más propensa a las gradaciones que a las oposiciones paradigmáticas; cuya estructura, por fin, corresponde a una trayectoria dramática marcada precisamente por las personalidades que aquí se describen.

Bibliografía

- BOUCHER, J.P. (1980). *Études sur Properce*. París: Ed. E. de Boccard.
- CANO, P.L. (1990-91). «A pereat!: un Propercio airado». *Faventia* 12-13, p. 13-23. Barcelona.
- (1993). «Rescoldo de unos celos: el recuerdo de Cintia en el libro IV de Propercio». *C.F.C. Estudios latinos*, p. 73-81. Madrid.
- GRIMAL, P. (1988). *L'amour a Rome*. París: Les Belles Lettres.
- KENNEDY, D.F. (1993). *The arts of love*. Cambridge University Press.
- LA PENNA, A. (1977). *L'integrazione difficile*. Torí: Piccola bibl. Einaudi.
- PAPANGHELIS, T. D. (1987). *Propertius: a hellenistic poet on love and death*. C.U.P.
- SULLIVAN, J.P. (1976). *Propertius, a critical introduction*. C.U.P.
- VEYNE, P. (1983). *L'elegie érotique romaine*. París: Seuil.
- WILLIAMS, G. (1983). *The nature of roman poetry*. O.U.P.
- WIKÉ, M. (1989). «Mistress and metaphor in Augustan elegy». *Helios* 16, p. 25-47.